

DEBORA ESTER SHARON PASSOS TEIXEIRA



RETALHOS

FOTOGRAFIAS DO CORPO

BRASÍLIA, 2012

DEBORA ESTER SHARON PASSOS TEIXEIRA

RETALHOS

FOTOGRAFIAS DO CORPO

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, Habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Beatriz de Medeiros.

Brasília, 2012

À minha mãe, costureira que, à mão e amor, me ensinou toda a vida.

Aos amigos Carol Pinheiro, Aníbal Alexandre e Renato Santiago Dias, parceiros de vida acadêmica que, comigo, teceram histórias de todas as cores.

Agradeço, em primeiro lugar, a Bia Medeiros, minha orientadora, pelo auxílio imensurável, e aos professores membros da banca examinadora, Tatiana Fernandez e Shahram Afrahi.

Aos professores que marcaram meu percurso até aqui: muito obrigada pelo aprendizado e parceria dentro e fora da sala de aula, Cintia Falkenbach e Miguel Simão.

Agradeço também ao prof. Fernando Monteiro Ribeiro, pelas palavras e malas cheias de objetos e experimentos que me ligaram profundamente à arte fotográfica.

Muito obrigada a Luciene Raguzzoni, pelos olhos e ouvidos que me auxiliaram na confecção deste texto; ao Taiom Almeida e à Ana Carolina Lima, pelo empréstimo de livros e pela troca de experiências; a Rosana Paulino, pela gentileza da cessão das imagens-registro de sua obra Arapucas; ao Eduardo Lopes, pela parceria no estúdio, na câmera e pela incrível amizade; e ao Ricardo Ribeiro Júnior, pelo apoio e pelo amor.

SUMÁRIO

Apresentação	01
Introdução	02
1. Identidade	03
1.1. O sujeito pós-moderno	03
1.2. Identidade contemporânea: expressão, construção	05
1.3. Consumo	11
1.4. Identidade política, identidade plástica	14
2. O vestir	21
2.1. O vestir para o sujeito	23
2.2. Moda e identidade: a submissão do sujeito contemporâneo	25
2.3. A moda da sociedade, a sociedade da moda	26
3. Retalhos	29
3.1. Percurso, conceitos e referências artísticas	30
3.2. Diálogos entre fotografia e performance	38
3.3. Arremate: considerações a partir da experiência pessoal	40
Conclusão	44
Referências bibliográficas	45

LISTA DE IMAGENS

Figura 01	07
Figura 02	08
Figura 03	09
Figura 04	18
Figura 05	18
Figura 06	31
Figura 07	31
Figura 08	32
Figura 09	33
Figura 10	33
Figura 11	35
Figura 12	36
Figura 13	37
Figura 14	38

APRESENTAÇÃO

Retalhos trata, através da imagem fotográfica, de questões relativas à noção de identidade e pertencimento, na sociedade atual. Considerando o uso de roupas como ferramenta de composição da imagem corporal, neste trabalho a moda e a publicidade atuam como referências determinantes do modelo de beleza socialmente instituído, que ao mesmo tempo fomenta o consumismo e a adequação, a todo custo, do corpo. Para o presente trabalho, o corpo converte-se em superfície plástica, e passa a ser objeto e imagem de seu sujeito, diante da busca de adequação ao modelo de beleza e às articulações sociais que a ele interessam. A identidade plural, o corpo plástico e a moda e a publicidade como ditadoras da ideia de beleza são os pontos de partida desta investigação poética.

Palavras-chave: fotografia, corpo, identidade, moda, arte contemporânea

ABSTRACT

Retalhos comes, through the photographic image, issues concerning to the notion of identity and belonging in society today. Considering the use of clothes as a tool for composition of body image, in this work fashion and advertising operate as determinants references of socially imposed model of beauty, which simultaneously promotes consumerism and adequacy, at all costs, from the body. For this work, the body becomes plastic surface, and becomes object and image of his subject, before the search for the adequacy to the model of beauty and to the social articulations that interested him. The plural identity, the plastic body and fashion and advertising like dictators of the idea of beauty are the starting points of this poetic research.

Keywords: photography, body, identity, fashion, contemporary art

INTRODUÇÃO

Retalhos são fotografias que exploram texturas e intervenções na superfície do corpo feminino por meio de marcas ocasionadas pelo vestuário. As imagens deste trabalho têm como fonte as interferências na forma do corpo, feitas para a construção de uma identidade particular e para uma adequação ao padrão de beleza, preconizado em outras imagens: as das revistas de moda e da publicidade.

O conjunto de fotografias recebe esse nome porque cada imagem é percebida como um recorte, e também como amostra, de corpos, nos quais há cor, textura e desenho, à maneira de um retalho. Um retalho de tecido pode ser tanto resíduo da confecção de uma roupa como parte integrante de um mostruário, para que outras roupas sejam feitas; *Retalhos*, pois, são tanto sobras quanto amostras do processo de inserção do corpo no modelo de beleza e da busca por afirmação das identidades, comumente consideradas por seus sujeitos como originais e desprendidas dos referenciais publicitários. São processos nos quais este trabalho reconhece a presença de desconforto, angústia e dor, emocional e fisicamente.

O trabalho não pretende protestar contra uma ditadura do modelo de beleza predominante. A moda recebe, neste contexto, uma abordagem tal que a busca pela beleza por meio dela é algo inerente ao comportamento social. A dor é um elemento despercebido nessa busca. A investigação de *Retalhos* reside nos procedimentos físicos e emocionais, refletidos na estrutura corporal das pessoas, feitos para a afirmação da identidade e em vistas a uma aparência atraente, modulada a partir da observação da mídia. Aqui, entende-se o corpo como suporte do que é o eu e como suporte da arte.

1. Identidade

1.1. O sujeito pós-moderno

A identidade é um tema bastante discutido nas ciências sociais, desde o surgimento desta, no século XIX. Stuart Hall (2006) discorre sobre o tema, partindo da ideia de que há uma crise das identidades, desde a segunda metade do século XX, e detecta, nesta crise, um processo de descentração (que pode ser entendido como fragmentação ou deslocamento).

Segundo Hall, a transformação recente das estruturas sociais, sem precedentes na história, afeta as identidades pessoais, no que concerne à noção que temos de sujeitos íntegros e integrados. A crise – uma “perda do sentido (estável) de si” (HALL, 2006, p. 9) – para o teórico se constitui no duplo deslocamento do indivíduo: do seu lugar no mundo sociocultural e de si mesmo.

Para a apreensão do impacto da descentração do sujeito contemporâneo, Hall descreve três concepções de identidade. A primeira é a do sujeito do iluminismo, na qual a identidade é unificada e dotada das capacidades de razão, consciência e ação. Trata-se sobretudo de uma visão da identidade como essência infracionável. A segunda ideia é a do sujeito sociológico, que é a concepção clássica do tema, para as ciências sociais. Fundamentado nos estudos de George H. Mead, Charles Cooley e dos interacionistas simbólicos, o sujeito sociológico tem sua identidade formada na interação com a sociedade, na medida em que esta interação fornece a ele valores e sentidos. O sujeito, aqui, ainda detém

uma essência una, mas a interação social, determinante, atua como uma abertura a influências externas, provedora da relação entre o indivíduo e seu meio.

A terceira concepção é a do sujeito pós-moderno, cujos atributos de estabilidade e fixez da identidade se perdem, dadas as diversas e profundas mudanças institucionais do final do século XX: “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’ na medida em que somos confrontados pelos mais variados sistemas culturais” (HALL, 1987 apud HALL, 2006, p. 12-13).

O sujeito pós-moderno, pois, está inserido numa sociedade cuja característica maior é a permanente mudança nas suas estruturas. Hall diz que o nome desta característica é *descontinuidade*: um processo ininterrupto de fragmentações e rupturas, pluralidade de centros de poder, transformação que estabelece outras formas de interconexão social, modificadoras da existência pessoal e cotidiana (HARVEY, LACLAU e GIDDENS, apud HALL, 2006, p. 15-16). Ante a sociedade e seu processo de descontinuidade, o sujeito torna-se cada vez mais individualizado, autônomo.

A autonomia, entretanto, não é um acontecimento recente. Os movimentos que colaboram com a autonomia do sujeito, segundo Raymond Williams (apud HALL, 2006, p. 25), iniciam-se na reforma protestante, que retira a mediação determinante da Igreja – enquanto instituição – entre a consciência individual e Deus; no humanismo do renascimento, porque coloca a perspectiva humana como medida do universo, e o iluminismo, por centrar interesses na racionalidade e na ciência.

O deslocamento do sujeito, assim, é um processo que se dá há alguns séculos. Mas as mudanças mais radicais e efetivas aconteceram a partir da segunda metade do século XX. Hall aponta cinco fenômenos determinantes neste período: a leitura do marxismo, feita por intelectuais como Louis Althusser, nos anos 1960; a revelação do inconsciente, por Sigmund Freud; a visão de Ferdinand de Saussure sobre a língua como sistema social preexistente ao indivíduo (assim como as palavras, o indivíduo também logra significado na adequação ao contexto e nas relações de contraste); a questão do poder disciplinar de Michel Foucault, que, atuante na sociedade por meio das instituições, envolve o sujeito mais profundamente, individualizando-o e atingindo-o até a escala corporal; e o feminismo, que promove mudanças sociais, culturais e políticas, tornando política a subjetividade.

1.2. Identidade contemporânea: expressão, construção

A identidade pode ser expressa, na pós-modernidade, através de vários agrupamentos, no amplo gradiente entre o coletivo e o individual: etnias, nacionalidades, tribos urbanas, redes sociais, usuários de determinados produtos eletrônicos e marcas de roupa. Para cada aspecto que escalona a afirmação da identidade contemporânea há um procedimento específico, um conjunto de regras de ser, que é assimilado pelo sujeito em seus processos de identificação. A adoção destes acarreta comportamentos e posturas diferenciados, sempre de enaltecimento dos objetos de afirmação da identidade.

A coexistência de vários processos de identificação não significa contradição, uma vez que a identidade assenta-se sobre vários referenciais e em vários níveis de agrupamentos sociais. A própria estrutura social pós-moderna propicia este dinamismo: oferecendo múltiplas possibilidades combinatórias para a construção da identidade – que perpassam os limites do local, do espaço e do tempo – a sociedade contemporânea mostra-se multicultural e globalizada (HALL, 2006, p. 75):

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha.

Já que a sociedade oferece múltiplas escolhas de identidade, os processos de identificação estabelecem-se como polissêmicos e até simultâneos. A escolha a que se refere Stuart Hall, no trecho citado, pode ser compreendida, no presente trabalho, como passo inicial para o processo de identificação, o qual acarreta a aplicação de códigos visuais, comportamentais etc.

É constatável, na arte contemporânea, a multiplicidade de associações identitárias possíveis ao sujeito. A artista Nikki S. Lee, nascida em 1970 na Coreia e naturalizada norte-americana, questiona justamente a possibilidade de transposição do sujeito entre os diversos agrupamentos da sociedade ocidental. Para tanto, Lee submete-se, ela mesma, à incorporação das normas de cada conjunto de pessoas, pleiteando sua aceitação. Apresenta-se aos grupos – ou a indivíduos pertencentes a eles, que possam introduzi-la – como artista, interessada nas particularidades e interesses que os reúnem: o ingresso no grupo e a convivência podem ser considerados atos performáticos. Então, passa a investigar e incorporar seus hábitos, modos de vestir, rotinas etc., ao longo de determinado tempo (figs. 01, 02 e 03).

Os *Projects* de Lee propõem questões relativas a identidade e comportamento social. Nós escolhemos nossos grupos sociais conscientemente? Como nós nos identificamos para as outras pessoas? É possível para nós mover-se entre culturas? Lee acredita que “essencialmente, a vida mesma é uma performance. Quando nós mudamos nossas roupas para alterar nossa aparência, a ação real é a transformação de nosso modo de expressão – a expressão exterior de nossa psique”¹

As imagens fotográficas, resultado da convivência, são feitas sempre por um dos integrantes do grupo com uma câmera comum, sem maiores sofisticções técnicas. O modo pelo qual são feitas atribui autenticidade às experiências nelas registradas, afastando-as da ideia de que a situação tenha sido construída para o ato de registro; justamente porque as fotografias de Lee são feitas por pessoas para as quais o ato de fotografar é prosaico, cotidiano e desprendido de instrução técnica ou artística formal.

Para a artista, a vida cotidiana estabelece-se em relações sociais baseadas em códigos visuais, que atuam como elementos de distinção entre os diversos grupos. Eles são utilizados pelos indivíduos de modo que estes não os questionam: são, portanto, convencionados, anteriores ao sujeito. Assim, o caráter performático da vida reside na diversidade de adaptações a que deve se submeter o sujeito, nas diversas articulações que realiza ao transitar entre os seus grupos sociais. Diz respeito ainda à incorporação dos códigos identitários estabelecidos, inquestionados pelo sujeito e ostentados como marcas de

¹ Em: <http://www.mocp.org/collections/permanent/lee_nikki_s.php>. Acesso em: 15 de maio de 2012. Tradução livre.

pertencimento, modos de vida e pontos de partida de suas relações sociais. A distinção social feita através do vestuário torna-se um aspecto imprescindível no trabalho de Lee, porque nele se observa o mais imediato ato performático da artista: a incorporação de outra identidade, a vestidura de outra ideologia e comportamento, a adoção de outros costumes².



Figura 01
Nikki Seung-Hee Lee
The punk Project #7, 1997
Fujiflex print

² De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a palavra *costume*, sinônimo de hábito e prática, significa tanto “modo de pensar e agir de uma pessoa ou grupo social” como “moda adotada por um número representativo de pessoas”. A colocação do termo no plural alude às duas acepções.

Levantando questionamentos sobre a transitoriedade do sujeito contemporâneo entre os diversos agrupamentos sociais, culturais, étnicos e comportamentais, Lee realiza uma investigação artística que alcança tanto características sociológicas quanto o performáticas: a aceitação envolve o consentimento dos membros, a incorporação de regras vestuárias, o acompanhamento de rotinas e a frequência a lugares específicos. Todos estes elementos de distinção social convertem-se em ato performático na medida em que Lee os vivencia, uma vez que ela infiltra-se nos grupos como artista. Em suas séries denominadas *Projects*, realizadas entre 1997 e 2003, Lee põe em execução um processo artístico de experiências identitárias, usando a si mesma como objeto destas experiências.



Figura 02
Nikki Seung-Hee Lee
The Yuppie Project #14, 1998
Fujiflex print



Figura 03
Nikki Seung-Hee Lee
The Hip Hop Project #1, 2001
Fujiflex print

Isoladas, as fotografias não mostram distinção entre Lee e as demais pessoas fotografadas, dada a profundidade de assimilação que a artista alcança nos grupos nos quais se infiltra. A sutileza da investigação da artista pode ser percebida na totalidade dos seus projetos, onde as características étnicas de Lee atuam como elemento de coesão. A artista trabalha o individual como plural, desprendendo-se da auto-representação enquanto afirmação de uma identidade unificada e encerrada em si mesma: “Ela não tenta encontrar ou transmitir sua própria identidade, mas descobrir quantos personagens podem residir numa mesma pessoa” (O’REILLY, 2009, p. 39).

O assentimento do sujeito às regras específicas de identificação, portanto, pode constituir a afirmação de seu pertencimento a grupos sobre os quais reside sua atenção e desejo. No entanto, o presente trabalho considera existir uma operação oculta nos mecanismos de afirmação das identidades: inconsciente do aspecto de submissão que há na aquiescência, o indivíduo incorpora ideologias e comportamentos, delineando suas relações sociais e efetivando a adequação às mesmas. Neste raciocínio, pode-se dizer que a afirmação da

identidade promove a incorporação de elementos simbólicos de cada grupo de atuação do sujeito, e da incorporação advém a produção de uma composição visual do sujeito.

O processo de expressão das identidades converte-se, pois, em processo de construção, pois o sujeito, ao submeter-se aos códigos de pertencimento dos grupos de interesse, trabalha cuidadosamente todos os aspectos de si para este propósito, sejam eles relacionais, comportamentais ou visuais.

O grau de imediata apreensão da manifestação – e da apreensão do seu caráter de construção – das identidades é a autoimagem. A imagem do indivíduo deve, para refletir seu pertencimento, conter referências simbólicas próprias aos grupos, adquiridas mediante a observância de regras, sobretudo as que dizem respeito ao vestuário. A incorporação das regras está, pois, diretamente relacionada à construção de uma autoimagem pelo indivíduo.

Assim, a expressão da identidade, para o sujeito contemporâneo, é uma construção constante, um ritual realizado quotidianamente, mas do qual não se tem consciência plena, pois os mecanismos sociais para tanto estão introjetados, e suas regras, imperceptíveis, naturalizadas. Nas práticas cotidianas, a construção da identidade – sobretudo a tradução desta numa imagem, para o espelho e para o outro – pode ser observada na incorporação de ideologias e de comportamentos, nas atualizações de perfis em redes sociais, na escolha de roupas, acessórios, penteados e até de músicas disponíveis em *smartphones*.

Tanto para os *Projects* de Nikki S. Lee quanto para *Retalhos*, o sujeito contemporâneo está submetido à variedade de processos identitários. A legitimidade de pertencimento a um grupo reside tão-somente na obediência às suas regras – que se traduzem na visualidade do sujeito, em seu corpo e no que nele é usado – e a afirmação das identidades pessoais também. Para Lee, a identidade está diretamente relacionada à aparência que o sujeito constrói para si, regulamentada por normas estabelecidas pelos grupos sociais. Outrossim, no presente trabalho, a construção da identidade, bem como os procedimentos para a identificação visual do indivíduo com determinados grupos, é investigada no jogo de possibilidades do vestir-se, fomentado pela moda – esta tratada como elemento fornecedor de possibilidades de significações para o sujeito. As atribuições que a roupa fornece ao sujeito quando ele se veste estão necessariamente intrincadas no sistema de consumo, determinante na sociedade contemporânea.

1.3. Consumo

É constatável, ao observar a formação de grupos sociais, que cada nível de agrupamento efetiva-se em torno do consumo de algo, sejam ideologias, *iPads* ou camisetas. O presente trabalho considera que o consumo, característica marcante da sociedade contemporânea, converte conceitos, ideias, objetos, bens materiais, culturais e simbólicos em mercadoria, e esta em veículos da afirmação das identidades. A mercadoria, objeto material *a priori* destituído de significados identitários, coloca-se, na contemporaneidade, como emblema de afirmação: antes da compra, na vitrine, os objetos são apresentados ao consumidor como parte de perfis de identidade – perfis de consumidor, para as investigações mercadológicas. Para *Retalhos* os objetos possuídos, de antemão, já encerram em si atribuições identitárias, o que consiste numa eficiente ferramenta publicitária, incentivadora do consumo. O produtor insere na mercadoria, através da publicidade, características pontuais de estilo de vida e de personalidade: para o sujeito consumidor afirmar seu pertencimento a determinados perfis de identidade, assim, basta adquirir e ostentar a mercadoria. A originalidade das identidades, desta forma, também está associada ao consumo de objetos específicos.

Os mecanismos da indústria cultural, ideias de Max Horkheimer e Theodor Adorno (2006, pp. 99-138), servem de estrutura para a proposição do consumo como propulsor da manifestação da identidade contemporânea. Cabe, aqui, salientar que ocorre uma diferenciação entre as ideias dos dois autores e a percepção pertinente ao presente trabalho: enquanto a indústria cultural evidencia a conversão de bens culturais em bens comerciais – bem como o processo de banalização destes, condicionado pela conversão de sua exclusividade e “sofisticação” em alta especulação monetária – para *Retalhos* os objetos comerciais estão sendo revestidos, cada vez mais, de significados culturais e, portanto, identitários: assim o sistema capitalista estimula o consumo, explorando o desejo de afirmação do sujeito contemporâneo. Esta aceção, aqui, é considerada uma consequência do processo de atuação da indústria cultural.

Para *Retalhos*, o consumo é o meio pelo qual o sujeito adquire para si a legibilidade – e a legitimidade de ser – para os demais. Ele possibilita ao indivíduo a

percepção do que ele próprio constrói como o conjunto de suas identidades, para o espelho, para sua consciência de si e para o olhar do outro. Alimentado por bens materiais (associados a qualitativos sociais) através da propaganda nos meios de comunicação massivos, o consumo articula-se com os mecanismos de identificação através da ideia marxiana de fetichismo da mercadoria, explicitada por Rodrigo Duarte (2010, p.61-62):

Segundo ele (Marx), esse caráter de fetiche da mercadoria se origina no fato de sua natureza de coisa esconder relações sociais, de exploração do trabalho pelo capital, que, de fato, a produz. Essa é a razão pela qual a mercadoria se torna algo misterioso, místico e “metafísico”: apesar de ser um objeto inanimado, parece ter vida própria, fora do controle tanto daqueles que o produzem quanto daqueles que o consomem.

O caráter fetichista, que na óptica marxiana escapa do domínio do produtor e do consumidor da mercadoria, para *Retalhos* alimenta a atribuição de significados identitários aos objetos de consumo. A associação de qualitativos de identidade aos objetos de consumo constitui, como já foi dito, a eficácia da propaganda, difundida na amplitude dos meios de comunicação. Para *Retalhos*, a mercadoria esconde, além das relações sociais de exploração nos processos de fabricação, outra forma de relação social: a exploração da necessidade, do sujeito consumidor, de que sua imagem para o outro esteja agregada aos emblemas de sua identidade, de seu pertencimento ao(s) grupo(s), de sua pretensa unicidade e originalidade em vistas ao outro.

Sob a aparente originalidade do objeto de consumo existe, de fato, a padronização das mercadorias e também a domesticação do sujeito consumidor (HORKHEIMER & ADORNO, 2006, p. 100):

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. (...) A necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é recalcada pelo controle da consciência individual.

O anseio pela originalidade, portanto, já está previsto pela propaganda. Nas definições adornianas de indústria cultural, a mercadoria associa-se a uma ideia de personalidade exclusiva (ou pelo menos a uma ideia de personalidade restrita a grupos sociais específicos), da mesma forma que a “finalidade-sem-fim” de uma obra de arte é traduzível em valor de mercado. O caráter não comercial da obra de arte, para Horkheimer e Adorno, supervaloriza-a para o mercado; numa escala mais comum, a visão dos objetos comerciais como fontes da afirmação e do pertencimento do sujeito fomenta o sistema de consumo. Para Rodrigo Duarte (2010, p. 48),

Nessa ideia da ‘manipulação retroativa’ encerra-se o segredo de a indústria cultural atender à demanda das massas e, simultaneamente, impor determinados padrões, tanto de consumo quanto de comportamento moral e até mesmo político.

De fato operam, por trás dos processos de afirmação das identidades, as determinações da propaganda, a padronização de comportamentos e, sobretudo, a domesticação do sujeito consumidor. Para este, a satisfação de seu anseio de ser e ser visto como tal desconsidera a violência da imposição midiática. Basta, para ele, possuir e ostentar os objetos-símbolo de seu pertencimento (DUARTE, 2010, p. 49):

Horkheimer e Adorno asseveram que, nessa satisfação mínima de demandas do público, encontram-se embutidos atos de violência, oriundos do comprometimento tanto econômico quanto ideológico da indústria cultural com o *status quo*: ela precisa, por um lado, lucrar, justificando sua posição de próspero ramo de negócios; por outro, ela tem de ajudar a garantir a adesão (ou, pelo menos, a apatia) das massas diante da situação precária em que elas se encontram no capitalismo tardio.

Inserido no sistema de consumo, seduzido pela propaganda, o sujeito contemporâneo ignora a submissão e a passividade que há nos atos de afirmação da sua identidade. Flutuante, múltipla, plástica, a identidade está arraigada na mercadoria. A autonomia do sujeito, portanto, está posta em xeque: o domínio de sua identidade não é pleno; asseverá-la depende da aquisição de mercadorias associadas, pela mídia, a perfis

consumidores, porém apresentados como originais, autênticos, exclusivos e “cheios de personalidade”.

A moda é um exemplo pertinente das proposições aqui expostas: em cada peça de roupa, são traçados perfis identitários. Transpondo as determinações de função social, classe e gênero, bem como as funcionalidades primeiras da vestimenta, como a proteção ou adorno do corpo, a moda impõe-se como estatuto de identificação, não somente nas marcas ou grifes, mas também nas roupas em si: a *t-shirt* e o *jeans* são hoje associados a juventude, descontração e despojamento; para o sujeito consumidor, ostentar uma camiseta branca Calvin Klein é completamente diferente de usar uma peça idêntica, porém comprada em lojas de departamento.

1.4. Identidade política, identidade plástica

A identidade do sujeito contemporâneo apresenta também um caráter político, pois sua multiplicidade denota adaptabilidade a diferentes contextos e intenções, de ordem coletiva e individual. A adaptabilidade pode ser compreendida, em *Retalhos*, como um caráter plástico das identidades, porque, dentre outros elementos, a afirmação destas articula-se no interesse individual sobre como o eu é visto pelo outro (notável medida das relações sociais), na diversidade de seus grupos de atuação social. Esta preocupação provoca, dentre outras coisas, um constante exercício de composição visual, no qual o sujeito toma como suporte seu corpo. Sobre o caráter político das identidades contemporâneas, escreve Stuart Hall (2006, p. 21):

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes,

descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença*.

A adaptabilidade (o processo de mudança do sujeito, determinado por cada abordagem a que ele se submete) faz com que as identidades não sejam estanques, associadas a um único grupo social. O reconhecimento do sujeito pode ser efetivado ou não, na medida da eficácia de sua articulação com os grupos sociais, que por sua vez só pode ocorrer enquanto o indivíduo lança mão de elementos comuns ao(s) grupo(s) alvo – enquanto o sujeito, portanto, identifica-se com eles. A adaptabilidade, assim, evidencia-se nas relações de identificação, mediante a diferença de identidades entre cada grupo social.

Todavia, a noção de identidade política aqui descrita pede um esclarecimento: em que medida a política é vivenciada pelo sujeito contemporâneo? Faz-se elucidativo o panorama descrito por Jaime Spitzcovsky (apud CANTON, 2009, p. 21):

Fazer política hoje já não é mais como fazer política nos anos que marcaram o século XX. As ideologias entraram em crise, então agora as pessoas procuram formas alternativas de fazer política e também de expressar seus pontos de vista. Os artistas, em vez de defenderem suas posições políticas no âmbito partidário, vão canalizar para suas atuações artísticas a vontade de expressar seus pontos de vista. Ou seja, eles encontram na atuação artística um espaço no qual talvez se sintam mais à vontade do que nos partidos políticos, os quais estão enfrentando uma crise, não só no Brasil como no mundo, reflexo da crise das ideologias clássicas, e também do sistema político.

A ideia de política sofre modificações significantes no final do século XX. De acordo com Spitzcovsky (apud CANTON, 2009, p. 17), o cenário político mundial era “marcado por uma polaridade ideológica” que o tornava mais ordenado e entendível: o sistema capitalista e os Estados Unidos da América de um lado e, em oposição, o sistema comunista e a União Soviética. Com a queda do Muro de Berlim e a dissolução da União Soviética, na passagem dos anos 1980 – 90, a dicotomia política vivida até então perde o sentido, gerando crises ideológicas e, consequentemente, o redirecionamento do sujeito para questões mais imediatamente ligadas à sua realidade local. Surge, assim, o conceito de micropolítica. Para o filósofo Peter Pál Pelbart,

Talvez a grande contribuição a partir do pós-guerra dada por pensadores de vários movimentos tenha sido enxergar política onde ninguém a via, ou seja, descentrar o foco e entender que há uma política do cotidiano, que a vida e a gestão do corpo, da sexualidade, da família, (...) tem uma dimensão política e que o poder não se resume a um presidente, a um ministro. (...) Enfim, há exercício de poder por toda parte, mesmo naqueles campos considerados neutros ou científicos. Talvez seja isso que alguns chamam de microfísica do poder, ou dimensão molecular da política, ou, então, de micropolítica (apud CANTON, 2009, pp. 24-2).

A micropolítica, ao mesmo tempo que desperta o interesse nas questões locais e imediatas ao sujeito, atua como uma força articuladora, no sentido de promover diálogo entre minorias de todos os pontos do planeta. Movimentos como o feminismo ou dos trabalhadores metalúrgicos, por exemplo, passam a ter características locais, mas estabelecem diálogo com seus equivalentes em outros contextos nacionais (CANTON, 2009, p. 26):

O enfraquecimento do poder político tradicional, aquele que pressupõe governo e partidos, gera uma mobilização entre a sociedade civil, que se organiza em torno de ideias por ela defendidas, iniciando-se geralmente em um nível local, para então expandir-se no âmbito global.

Assim, a micropolítica assume um caráter global (a articulação de movimentos sociais) e origina uma renovação do entendimento de política, agora baseado nas relações sociais e nos questionamentos imediatos ao sujeito – os que dizem respeito à sua vida imediata – e em instituições menores que o governo, como, por exemplo, ONGs, associações, instituições comunitárias, escolas etc. Para o sujeito contemporâneo, a ideia de micropolítica é a medida do caráter político de sua identidade. Assim sendo, as opiniões, os pontos de vista, os modos de articulação com outros grupos sociais e, conseqüentemente, a afirmação das identidades possuem um caráter político.

Na arte contemporânea o caráter político “aparece de forma mais fluida, aliada a uma preocupação existencial mais generalizada” (CANTON, 2009, p. 28). Isto

demonstra também o caráter político das identidades, pois a preocupação existencial generalizada diz respeito ao caráter global e local da micropolítica. Canalizar na arte a expressão política, de acordo com as ideias já citadas de Jaime Spitzcovsky, relaciona-se com a necessidade do sujeito contemporâneo de manifestar suas identidades e articular-se com suas coletividades. Para o artista sul-africano William Kentridge, a arte contemporânea torna-se política quando aborda a “política no sentido de como diferentes formas de poder operam, em como o pessoal e o público interagem” (apud CANTON, 2009, p. 28).

É notória a abordagem de temas políticos por motivações particulares, na arte contemporânea. Valendo-se de acontecimentos íntimos de suas vidas, artistas como Rosana Paulino questionam suas condições nas relações sociais, tornando análogos questionamentos pessoais e temas de interesse coletivo.

Em sua produção plástica, Rosana Paulino trata de questões sociais relacionadas a gênero e etnia. A artista contesta o papel da mulher na sociedade, partindo de questionamentos pessoais:

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão³.

A série *Arapucas* (2007) aborda o consumismo compulsivo que caracteriza a sociedade contemporânea (figs. 04 e 05). Paulino, em sua fala a Katia Canton (2009, p. 34), aponta o consumismo articulado também com a crise da política enquanto instituição: a cobiça que gera a corrupção. Nesse trabalho, a artista fala do que a toca enquanto cidadã brasileira (o consumismo, a corrupção motivada pelo desejo de status social) e enquanto mulher, submetida ao padrão de beleza vigente na mídia (as imagens referentes ao consumo são retiradas de editoriais de moda). A tudo isso, acrescenta elementos de sua memória pessoal: as gotas de parafina sobre as imagens aludem à quirela, uma isca para atrair pássaros para a arapuca.

³ Disponível em www.rosanapaulino.blogspot.com. Acesso em 24 de maio de 2012.



Figura 04
Rosana Paulino
Arapucas, 2007
 Instalação – detalhes



Figura 05
Rosana Paulino
Arapucas, 2007
 Instalação

Assim como Rosana Paulino na série *Arapucas*, *Retalhos* propõe-se a investigar também o consumo, fomentado pela busca por adequação ao padrão de beleza. Outro ponto comum aos dois trabalhos é o questionamento da condição feminina ante a discrepância entre a realidade e o modelo midiático de beleza, valendo-se, como referência, de imagens divulgadas em editoriais de moda e propagandas.

A relação entre imagens de editoriais de moda e campanhas publicitárias se faz, em *Retalhos*, de modo diferente. Embora sejam, tanto para este trabalho quanto às *Arapucas* de Rosana Paulino, um meio eficaz de domínio e atração do sujeito consumidor – verdadeiras *iscas* para o consumo irrefreado – para as *Arapucas* as imagens são postas em relação com “imagens de morte”⁴, denunciando seu caráter de engodo. Em *Retalhos* as imagens da propaganda também são iscas; no entanto, a relação com elas está intrincada no processo de afirmação das identidades e, portanto, a manipulação que trazem em si, embora aconteça, é ignorada pelo sujeito consumidor, porque este tem como prioridade a afirmação de sua identidade e pertencimento aos seus grupos de interação. Neste trabalho a relação entre o sujeito e as imagens midiáticas apresenta-se mais fortificada, e a imagem final é considerada consequência direta da eficácia da propaganda: a roupa é desejada, adquirida e ostentada, enquanto marca, transforma, oprime o corpo e determina a leitura visual do sujeito, assim como a leitura imediata de sua identidade.

Conforme a fragmentação do sujeito contemporâneo, explicitada no capítulo 1, o movimento feminista foi determinante na ampliação do escopo das identidades, atribuindo a elas o caráter político que articula-se com este trabalho. O feminismo, que teve seus primeiros sinais no século XIX, traz características particulares, a saber, a produção simultânea de militância e teoria e a conexão com outros movimentos, como os anti-racismo e homofobia. Trata-se, ao mesmo tempo, de um exemplo de atuação micropolítica e de um tema político da arte contemporânea. Particularmente, para *Retalhos*, converte-se em pano de fundo da discussão micropolítica da identidade. Identidade feminina.

Um breve retrospecto faz-se necessário para o passo seguinte da proposição do caráter plástico das identidades. Na noção de identidade política, evidencia-se, neste trabalho, a noção de adaptabilidade do sujeito contemporâneo, que diz respeito a suas relações sociais e à manifestação de suas identidades. A identidade política, adaptável, remete ao processo da micropolítica, no qual, a partir dos interesses voltados para problemas locais e

⁴ PAULINO, Rosana: depoimento. 2009. São Paulo: Da Política às Micropolíticas. Entrevista concedida a Katia Canton.

mesmo individuais, as identidades passam a se posicionar politicamente entre si. “O pessoal é o político” (HALL, 2006, p. 45), slogan feminista, demonstra como os movimentos sociais e as indagações pessoais se mesclam, exemplificando a dimensão política do sujeito contemporâneo, que perpassa suas afirmações e sua imagem para o outro. A adaptabilidade, pois, converte a identidade política em identidade plástica.

Adaptáveis, modeláveis, metamorfos. As identidades contemporâneas, ante a diversidade de situações e contextos a que se submetem, lançam mão de comportamentos, modos de pensamento, fala, postura e de se vestir que se adequam a cada contexto e dessa forma efetivam suas legibilidades, suas relações e seus pertencimentos. Isto se traduz diretamente no corpo.

O caráter plástico da identidade contemporânea, em *Retalhos*, estende-se ao corpo: ele, enquanto base física na qual se expressa a identidade, torna-se objeto ornamentável, matéria a modelar – da qual se pode acrescentar ou subtrair partes – e passível de cromatizações e marcações diversas. O constante exercício de composição visual do sujeito, onde se percebe a plasticidade que envolve seu corpo e suas identidades, é perceptível, em *Retalhos*, na mais banal – e também na mais criteriosa – escolha e utilização de roupas. Para este trabalho, o uso da roupa, hoje, suplanta suas funções imediatas, sejam de proteção, o exercício de uma moralidade ou distinção social. Usar roupas, em seu aspecto de adorno, aqui, se converte em potência de significação e de transmissão de códigos identitários estabelecidos pelos grupos sociais. O ato de se vestir, então, pode ser considerado um uso plástico do corpo, uma vez que a escolha do traje, para o indivíduo, é centrada no interesse de construir, para si e para o outro, uma imagem convencionalmente bela – e legível como tal.

Retalhos, desta forma, considera o aspecto político das identidades contemporâneas como propiciador de uma identidade plástica. A ideia de plasticidade atinge diretamente o corpo, enquanto objeto sobre o qual se constrói um aparato de signos supostamente legitimadores de individualidade, originalidade e pertencimento. O jogo composicional da imagem do corpo, neste trabalho, está contido na dinâmica do vestuário, do consumo de moda e na sedução publicitária que o fomenta e que condiciona as pessoas à insatisfação e à busca (via consumo) de adequação ao modelo de beleza instituído.

2. O vestir

Vestir, trajar, revestir. Verbo de origem latina, vestir significa cobrir-se com roupa ou veste, enroupar, usar roupa. Como derivações de sentido, tem 1) “servir de proteção a; resguardar, defender” e 2) “servir de adorno a; enfeitar, ornar”. O vestir, substantivo masculino, significa “o ato ou modo de vestir(se)”. É o ato ou o modo de proteger-se, adornar-se, e, estendendo-se o sentido, por iniciativa poética, revestir-se. De roupas, que, em *Retalhos*, transcendem as derivações do verbo vestir e carregam em si um dos sentidos de revestir: “dar, tomar ou atribuir a si (caracteres, atributos de alguém ou algo); aparentar, imitar⁵”.

Neste trabalho, o vestir é um ato de auto-atribuição de significados, uma incorporação que pretende estabelecer, para si e o outro, quem é o eu. Nestes termos, a roupa é considerada como objeto simbólico, sob dois aspectos: para a coletividade, um código visual determinante de status, poder econômico, classes etc., estabelecendo-se como fator de legibilidade do sujeito e de suas identidades, nas diversas relações sociais, e, para o indivíduo, elemento de significação afetiva e instrumento de afirmação de seu pertencimento a um ou vários grupos sociais, do seu eu individual.

Na diversidade de relações sociais, a imagem do sujeito contemporâneo estabelece uma primeira definição de si para o outro: os esforços para a construção da autoimagem corroboram a percepção da carga significativa que ela deve apresentar. Logo, para que o sujeito seja reconhecido como uma individualidade, ele deve portar, ostentar, revestir-se de objetos que traduzam aspectos do seu eu: seu modo de viver, de pensar, com

⁵ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss eletrônico*. Editoração eletrônica Textos e Formas Ltda. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

quais grupos se relaciona. Roupas são os objetos simbólicos investigados em *Retalhos*, aos quais se atribui a finalidade, em simultâneo, de adorno, proteção e, sobretudo, significação.

A roupa, como objeto simbólico, traduz visualmente uma ideia ou conjunto de ideias. Ela, portanto, *significa* determinada coisa. Pode-se inferir que a roupa, ao ser usada, se torna signo das particularidades identitárias, e o repertório de roupas usadas por um grupo constitui um código instituído, uma moda. Se a percepção da roupa como signo é válida, isto implica que ela também comunique o significado de seu portador (as suas identidades), e que converta-se em parâmetro inicial das relações sociais. Nas ideias de Roland Barthes sobre indumentária fundamenta-se a concepção da roupa como signo e, portanto, como elemento de comunicação.

A obra de Roland Barthes aborda a indumentária como fenômeno sociológico e histórico. Para o autor, seu estudo deve partir da ideia de que “toda cobertura corporal tende a inserir-se num sistema formal organizado, normativo, consagrado pela sociedade” (BARTHES, 2005, p. 265).

Ao tratar da insuficiência dos estudos sobre a indumentária, Barthes afirma que, na área das psicologias do vestuário, os motivos pelos quais o homem se veste são debatidos em torno de três fatores: proteção, pudor e adorno. No entanto, o autor considera-os insuficientes para a compreensão dos fenômenos da indumentária. Barthes diz, ainda, que esta insuficiência não é apropriadamente solucionada no campo da psicologia, porque “definir um fato social como o vestuário pela soma de certo número de instintos, concebidos num plano estritamente individual e simplesmente ‘multiplicados’ em escala grupal (Ibid, 2005, p. 264)” constitui um engano. No entanto, Barthes afirma que os estudos de J. C. Flügel (apud BARTHES, 2005, p. 292) abrem caminho a duas importantes proposições em torno da construção de uma semiologia do vestuário. O vestuário é tanto medo quanto desejo de nudez: ao mesmo tempo que oculta o corpo (pudor), evidencia-o (adorno). Por esta ambiguidade, estaria, para Flügel, relacionado ao processo de neurose, o que Barthes identificou como indício de uma dialética do vestuário.

O diálogo entre a análise de Flügel e a noção sociológica de controle social existe, pois esta relação aborda o traje como expressão individual, como uma distinção ante a coletividade: “na perspectiva psicanalítica, há sempre escolha da indumentária por uma coletividade ou do traje por um usuário; o vestuário é sempre dado como objeto de possível

decifração por parte de um leitor (grupo, superego ou analista)” (Ibid, 2005, p. 277). A partir desta problemática, Barthes considera o vestuário como elemento de comunicação, mais do que como um índice.

Elemento significante das identidades, a roupa não restringe seu poder comunicador às definições imediatas, imagéticas, do sujeito contemporâneo. Para *Retalhos*, ela demonstra também a existência de códigos visuais – modas – estabelecidas em cada grupo social, como demonstrado na obra da artista Nikki S. Lee. Impostos ao corpo (incorporados), estes códigos asseguram ao sujeito suas associações a grupos e a modelos comportamentais, atestam ao olhar do outro a legitimidade de sua identificação, ao mesmo tempo que denotam o pouco domínio que tem o sujeito sobre sua identidade: neste contexto, as roupas, seus modos de usar, seus sistemas (suas modas) impõem-se como regras de pertencimento e estatutos de personalidade individual.

Considerando estas proposições, em *Retalhos*, a roupa dita ao indivíduo – e este ao seu corpo – como ele obterá beleza, adequação à moda e reconhecimento, por parte de sua coletividade, das suas identidades. Daí advém a proposição de que, por parte do sujeito usuário do traje, há uma postura passiva em relação às regras do vestuário.

2.1. O vestir para o sujeito

Usar uma roupa é uma ação direta sobre a interpretação do olhar do outro. Como ato cotidiano, até mesmo banal, o vestir tem a sua potência de significação diminuída, à sombra da atenção dada à sua finalidade de ostentação, de adequação ao padrão de beleza estabelecido pelos meios de comunicação e propaganda. Este trabalho considera o vestir, para o sujeito contemporâneo, como ato de pertencimento e legitimação de suas identidades e um processo de transmissão e construção das mesmas, apesar de a submissão do sujeito às regras da moda, impostas pela propaganda, ser negligenciada.

Para Peter Stallybrass, “pensar sobre a roupa, sobre roupas, significa pensar sobre memória, mas também sobre poder e posse” (2000, p. 16). Vestida, a roupa promove uma relação de mutualidade com o sujeito: a roupa o caracteriza, e o sujeito a vivifica. Um sugere o outro. Um marca o outro. Em posse do sujeito, a roupa sempre evocará seu ser: a medida da escolha de uma roupa é a afinidade com a ideia que ela traz pela propaganda ou que a ela é atribuída pela concepção que o indivíduo tem de sua personalidade. Ideia de embelezamento (de conformidade com o modelo de beleza vigente), de personalidade, de identidade. Assim, a roupa, ao ser vestida, impregna-se não apenas da forma de nossos corpos, de cheiros, esgarçamentos, puimentos – “que no jargão técnico da costura se chamam memória” (STALLYBRASS, 2000, p. 13) – mas também estabelecem-se como objetos-testemunho de nossa individualidade, física e identitária. O que é despercebido, no vestir, é a relação de poder e posse, ambivalente: o sujeito tem a roupa, objeto material. Para ele, a roupa está sob sua posse, seu controle, sempre à sua mercê. Mas a roupa, enquanto objeto simbólico, contém em si a personalidade do sujeito, pois foi escolhida e adquirida de acordo com essa necessidade. As identidades do sujeito, para *Retalhos*, estão nas roupas, assim como as marcas físicas que o uso deixa nelas – e as marcas que o uso delas deixa no corpo. A memória que as roupas trazem é sobretudo memória da identidade de quem as veste. Ela, não raro, torna-se afetiva: é comum a um grande número de pessoas a existência de uma peça favorita, que torna-se marca de acontecimentos relevantes nas histórias pessoais de cada um, a qual se atribua a perfeita tradução das personalidades e até “sorte”. O sujeito fetichez a roupa: a ela atribui a contingência de sua identidade, a tradução material de sua personalidade, cuja visibilidade depende da ostentação da veste (STALLYBRASS, 2000, P. 21):

Em uma economia da roupa, entretanto, as coisas adquirem uma vida própria, isto é, somos pagos não na moeda neutra do dinheiro mas em material que é ricamente absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas.

Aí reside a natureza da dependência e da submissão do indivíduo em relação à roupa. Numa sociedade onde a imagem do sujeito apresenta ao outro quem ele é, na qual os objetos fetichezados e possuídos transformam-se em atributos de distinção e individualidade, o vestir mostra-se um processo elucidativo da construção das identidades e torna mensurável

o lado oculto deste jogo: o de submissão inconsciente às regras de ser, perceber e relacionar-se socialmente.

2.2. Moda e identidade: a submissão do sujeito contemporâneo

A moda pode ser entendida, para o usuário, como um conjunto de regras estéticas específicas, de costumes (no sentido de práticas usuais e uso de roupas) e também atua como ferramenta de adesão a grupos sociais. É um sistema mutante – acompanhando a dinâmica das identidades pós-modernas – e articulado para ditar, inclusive, a sua transgressão.

A função de distinção de papéis sociais por meio da moda tem diminuído consideravelmente, dando lugar a combinações múltiplas que adequam-se à diversidade das identidades contemporâneas.

A moda, para Nízia Villaça (2007, p. 135) apresenta-se como “mola propulsora da sociedade de consumo”, que afeta áreas mais profundas da individualidade. Para a autora, a nova concepção de corpo e de manifestação da identidade pessoal passa necessariamente pelo diâmetro das possibilidades simbólicas deste fenômeno cultural. Enquanto representação simbólica, a moda admite diversas configurações subjetivas, tanto para seguir suas regras quanto para recombina-las e até transgredi-las.

O caráter da sociedade contemporânea demonstra-se claramente na dinâmica da moda, da geração constante do novo e da relevância atribuída à aparência. Ser visto e apreciado é um desejo em torno do qual as ações e pensamentos orbitam, na pós-modernidade. Para Villaça (2007, p. 136-7), assim como a identidade, a moda é plural:

Num mundo onde o projeto moderno não atingiu seus objetivos, onde o poder econômico e suas intervenções parecem tudo determinar, o

movimento das tribos e de seus ícones imagéticos constitui subproduto gerador de uma ética da solidariedade, uma ética da estética, pontual e aberta à diversidade contemporânea.

O sujeito contemporâneo, em nome de seu desejo de pertencimento a um grupo, ideologia ou cultura, submete-se – e ao seu corpo – à moda vestuária relativa ao grupo de interesse. A moda de cada grupo social pode ter como intento a diferenciação em relação aos outros grupos; porém, o mecanismo das regras vestuárias é o mesmo para todos eles. O referencial, seja para completa incorporação, para captação de alguns elementos (em vistas a uma pretendida autonomia de estilo) ou mesmo para sua negação, é ainda a moda dos estilistas, das vitrines parisienses, nova-iorquinas e milanesas, das *fashion weeks*, das *Vogue Magazines* e outras formas de definição de regras do vestuário. O sujeito que se veste está invariavelmente submetido a todas estas determinações: elas são a fonte de todas as possibilidades do vestir e, por conseguinte, das maneiras de expressar suas identidades.

2.3. A moda da sociedade, a sociedade da moda

Antes relegada à desatenção, pelas ciências sociais, a moda torna-se relevante fenômeno social, deixando de ser considerada exclusividade das classes abastadas, alimentando um sistema de consumo abrangente e compulsivo. Para o presente trabalho, a moda é uma instituição fundamental aos mecanismos da sociedade contemporânea e, valendo-se do funcionamento da indústria cultural, alimenta-se da necessidade de expressão das identidades.

Para além de sua associação à frivolidade, ao luxo desnecessário e à dilapidação da liberdade individual, a moda legitima-se como aspecto relevante da sociedade contemporânea a partir do alcance de sua influência: os indivíduos, suas relações sociais, personalidades, comportamentos, e suas imagens para si e para o outro: em suma, sua

influência incide sobre a transmissão das identidades e das imagens que o sujeito constrói para si, nas relações sociais.

A moda atinge os diversos aspectos da vida social contemporânea a partir do advento do *prêt-à-porter*, no final da Segunda Guerra Mundial. Este termo foi estreado pelo estilista Jean-Claude Weill, no final dos anos 1940. O *prêt-à-porter* designa, antes de tudo, uma adaptação das *maisons* de alta costura à realidade econômica mutante: é um sistema de fabricação de roupas em escala industrial, porém assinadas por grifes e vendidas tanto em boutiques quanto em lojas de departamento. Roupas de grife, porém não diretamente advindas da alta-costura: ela caracteriza-se pela produção sob medida, manufaturada e exclusiva, que dá à peça elevado valor monetário e reforça seu aspecto luxuoso. A partir de então, de acordo com Gilles Lipovetsky (1989, p.109), “o luxo supremo e a moda separaram-se”. Para este trabalho, o luxo ainda está, em menor grau, associado à moda: as grifes continuam sendo presenças legitimadoras do status das roupas – e das pessoas que as trajam, e este continua sendo um fator financeiramente importante na indústria da moda.

Assim, a roupa de grife, inserida num contexto menos luxuoso, passa a ser vista como distante da frieza e impessoalidade da confecção industrial comum. Às roupas associa-se um valor estético, diferenciador e personalizante. Neste aspecto a roupa articula-se com o sistema capitalista e com a cultura de massa, através da propaganda que, valendo-se da necessidade crescente de afirmação das identidades, caracteriza o individualismo do final do século XX. A moda, então, torna-se um desejo das mais amplas camadas sociais (LIPOVETSKY, 1989, P. 115):

Após a Segunda Guerra Mundial, o desejo de moda expandiu-se com força, tornou-se um fenômeno geral, que diz respeito a todas as camadas da sociedade. Na raiz do *prêt-à-porter*, há essa democratização última dos gostos de moda trazida pelos ideais individualistas, pela multiplicação das revistas femininas e pelo cinema, mas também pela vontade de viver no *presente* estimulada pela nova cultura hedonista de massa. (...) A era do *prêt-à-porter* coincide com a emergência de uma sociedade cada vez mais voltada para o presente, euforizada pelo Novo e pelo consumo.

No entanto a moda, através do *prêt-à-porter*, mesmo tendo ampliado a liberdade expressiva dos indivíduos através da roupa, associada ao sistema capitalista e aos

mecanismos da indústria cultural, não se desvinculou da imposição de estatutos do vestuário. Mesmo tendo adquirido contornos democráticos e de conformidade às expressões de individualidade, a moda associa-se ao sistema capitalista de modo intrincado, a ponto de tornar-se, ela mesma, a dinâmica do efêmero, fomentadora do consumo compulsivo. Ao tentar desvincular-se do luxo inacessível da alta-costura, converteu-se em objeto simbólico e expressivo desejado e pretensamente acessível a todos; embora persista, aí, traduzido nas especulações financeiras relacionadas à indústria da moda, seu caráter de ostentação. Mais claramente: a moda é um eficiente sistema da máquina capitalista. Ela dribla a baixa popularidade da alta-costura (que até hoje é rentável, associada ao luxo das classes altas) com o *prêt-à-porter*; este último, valendo-se do caráter de expressão da personalidade individual e de qualidade ostentável, associa-se à indústria cultural como mercadoria simbólica e, assim, mantém sua rentabilidade.

Assim, para o sujeito contemporâneo, a moda continua impositiva, mesmo oferecendo ao indivíduo múltiplas possibilidades combinatórias, abrangendo até a transgressão das próprias regras. Adaptada às necessidades mercadológicas, a moda apropria-se da necessidade de expressão de identidades e de pertencimento aos diversos grupos sociais para manter em movimento sua notável indústria. O sujeito torna-se, aqui, necessariamente dependente da moda para a manifestação de sua identidade. Ele está submetido às regras da moda, múltipla, intercambiável e plástica como as identidades contemporâneas.

3. Retalhos

As obras referentes ao presente trabalho foram realizadas entre 2007 e 2012, reunidas em vinte ensaios. São fotografias de corpos, postos em contato com linhas, botões, zíperes e, posteriormente, rendas e espartilho. Somente no último, *Retalhos #20*, exhibe-se o rosto: a percepção de que a autora também insere-se no jogo das identidades corrobora a percepção de seu corpo como retalho - produto e amostra dos múltiplos pertencimentos sociais.

As fotografias que compõem este trabalho, a princípio, foram feitas com uma câmera compacta de forma caseira. Depois, utilizou-se uma câmera semiprofissional, em ambientações ainda caseiras. No mais recente ensaio utilizou-se equipamento profissional, em estúdio. Este percurso, paralelo ao da investigação técnica e artística da fotografia, proporcionou distanciamento físico entre modelo e fotógrafo, necessariamente mais amplo, atribuindo identidade ao corpo que, nos ensaios anteriores, estava dissociado de um sujeito específico. Foi mantida a visibilidade das marcas no corpo.

Em *Retalhos #20* foi utilizado um *corset*, ou espartilho⁶, confeccionado com renda por dentro, com o propósito de imprimir temporariamente o desenho da renda na pele. A escolha do *corset* justifica-se por se tratar de uma peça emblemática do vestuário feminino. O uso do espartilho possui, historicamente, a função de afirmação de status social e, contemporaneamente, destaca-se pela forte significação fetichista erótica. Para *Retalhos*, todas estas características solapam o uso do corpo como matéria plástica à mercê das necessidades de afirmação social do sujeito e, conseqüentemente, da dor presente na obtenção do ideal de beleza. *Retalhos*, através da vestidura e da marca vestigial por ela gerada, pretende

⁶ A fonte das proposições sobre o espartilho são, na verdade, diversas revistas de moda, ao longo da vivência pessoal no ateliê de costura de minha mãe. Assim, considero, neste trabalho, as informações acerca desta peça do vestuário feminino como empíricas.

evidenciar que os procedimentos feitos em observância ao modelo de beleza vigente são ações diretas na forma do corpo, que tanto o modificam quanto submetem-no à dor.

3.1. Percurso, conceitos e referências artísticas

Os exercícios livres da disciplina Oficina de Fotografia 1, cursada em 2007, efetivaram o interesse em enquadramentos aproximados, que colocavam em foco detalhes de objetos – predominantemente elementos vegetais (fig. 06). Neles, aconteceu a percepção da presença de uma sugestão ao corpo, e, a partir daí, iniciou-se uma busca intencional pela analogia às formas corporais, cuja finalidade poética era explorar a sugestão do corpo em outros elementos naturais, mormente troncos de árvores. Nestas fotografias, o corpo estabelece-se como meio de diálogo com o mundo natural, visto que a relação entre ele e as formas fotografadas é claramente identificada pela similitude.

A partir de então, o interesse fotográfico debruça-se no corpo. Ainda com o enquadramento aproximado do objeto, enfatizando pormenores deste, a denominação *Retalhos* surgiu (fig. 07), sob a seguinte proposição: como na confecção de uma roupa, a confecção das imagens fotográficas também realiza-se por meio de um recorte: o enquadramento, transposto poeticamente como *arretalhamento*. Da mesma forma que um tecido, matéria-prima da roupa, o corpo recortado apresenta textura, cor e plasticidade – a possibilidade de manipulação, superposição, elasticidade, marcação. Outra compreensão determinante a respeito do nome das séries fotográficas partiu da observação do ofício da costureira, do jogo de descarte e aproveitamento de retalhos, que podem ser ora resíduos, ora amostras para a escolha de porções maiores de tecido.



Figura 06
Débora Passos
Umbigo, 2007
Fotografia digital

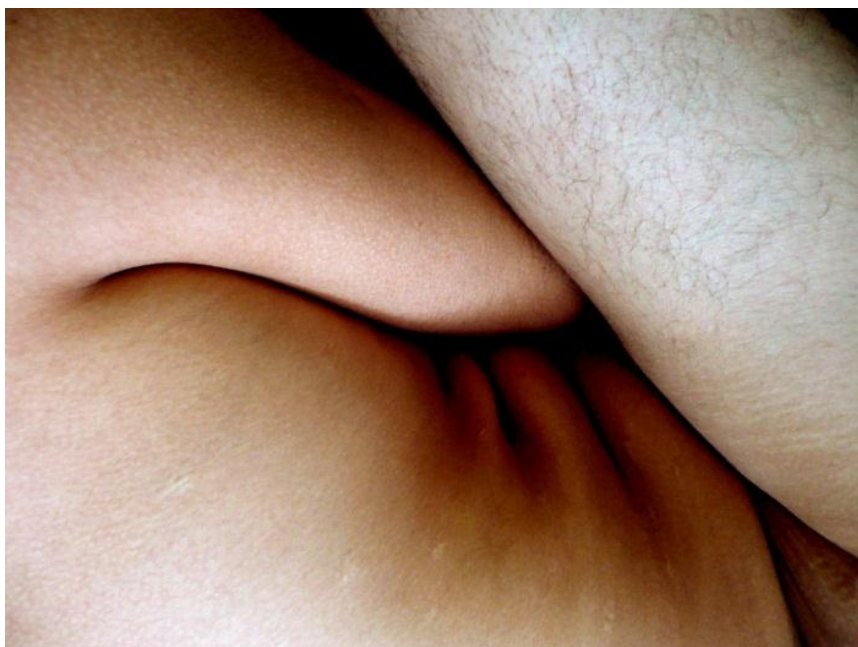


Figura 07
Debora Passos
Retalhos II, #08
Fotografia digital

Retalhos, numa primeira referência à indumentária, passa a experimentar a inserção de objetos que remetam às roupas e ao processo de fazê-las, na superfície do corpo: alfinetes, cursores de fecho éclair, botões (fig. 08). O processo de confecção de roupas, traduzido na presença de elementos usados para este fim, torna a imagem-retalho um indício do processo de reificação do corpo, e da conversão deste em superfície passível de toda ação em nome da identidade e da beleza, socialmente determinadas.

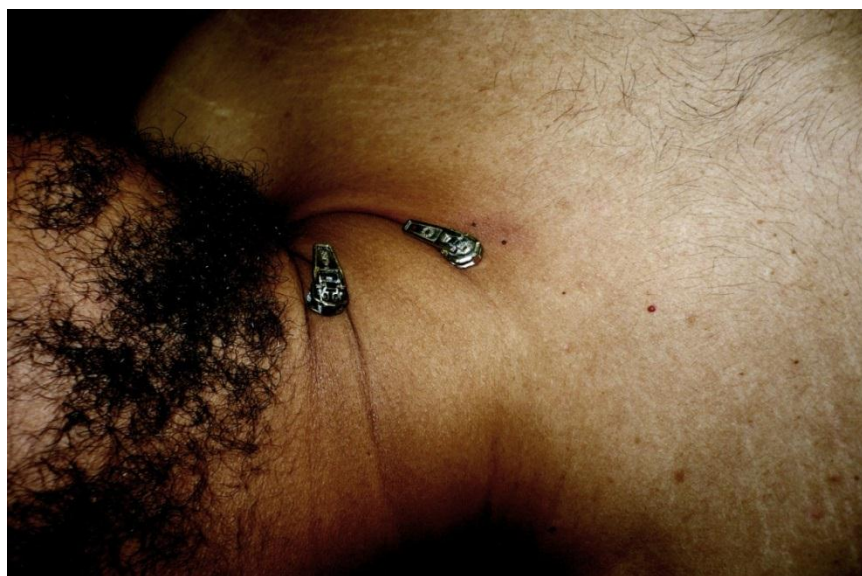


Figura 08
Débora Passos
Retalhos 07, #04
Fotografia digital

O interesse pelo corpo marcado pela roupa surge nos primeiros momentos de *Retalhos*. As impressões deixadas pela textura das roupas foi primeiramente observada no meu próprio corpo, depois de horas de sono (foi como realizou-se a fotografia que ilustra a capa deste trabalho). Então, gradativamente, o corpo produtor da imagem passa a ser também o próprio corpo fotografado: coloco-me, ao longo das sessões fotográficas, cada vez mais como sujeito experienciador das marcas deixadas pelas roupas, abandonando gradativamente a parceria com modelos (figs. 09 e 10).



Figura 09
Debora Passos
Retalhos 09, #08, 2008
Fotografia digital



Figura 10
Debora Passos
Retalhos 12, #03, 2009
Fotografia digital

Ao mesmo tempo em que as marcas são feitas a partir do uso de roupas, o corpo é marcado por rendas, com o intuito de tornar sutil a violência da marca, em concordância a ideia de passividade do indivíduo em relação à imposição das roupas sobre o corpo. A dor, nas imagens deste trabalho, está contida na delicadeza do universo feminino idealizado, mesmo que despercebida – noção que dialoga com o ponto de vista de Heloisa Buarque de Hollanda, a respeito da produção artística contemporânea realizada por mulheres (HENKENHOFF & HOLLANDA, 2006, p. 146):

O grande legado do feminismo para as novas gerações foi o privilégio, milenarmente negado às mulheres, de explicitar sua raiva. A arte e a literatura do século XXI são prova disso. Assim como descobriram a estratégia para radicalizar essa raiva: não perder a ternura.

O interesse de *Retalhos* centra-se, então, no uso do meu corpo como modelo a partir da tomada de consciência sobre a minha experiência como consumidora de moda, como filha de costureira (por isso inserida no contexto da profissão: editoriais de moda, pedidos das freguesas, processo de confecção de roupas), como sujeito em diálogo com várias identidades, mulher diante da ideia socialmente construída de feminilidade e da busca irrefreada pela adequação ao modelo de beleza, da frustração que essa busca acarreta e também como artista, ao perceber que toda essa simultaneidade de práticas identitárias é, potencialmente, geradora de imagens e fonte artística passível de diálogo com as questões femininas contemporâneas, na arte.

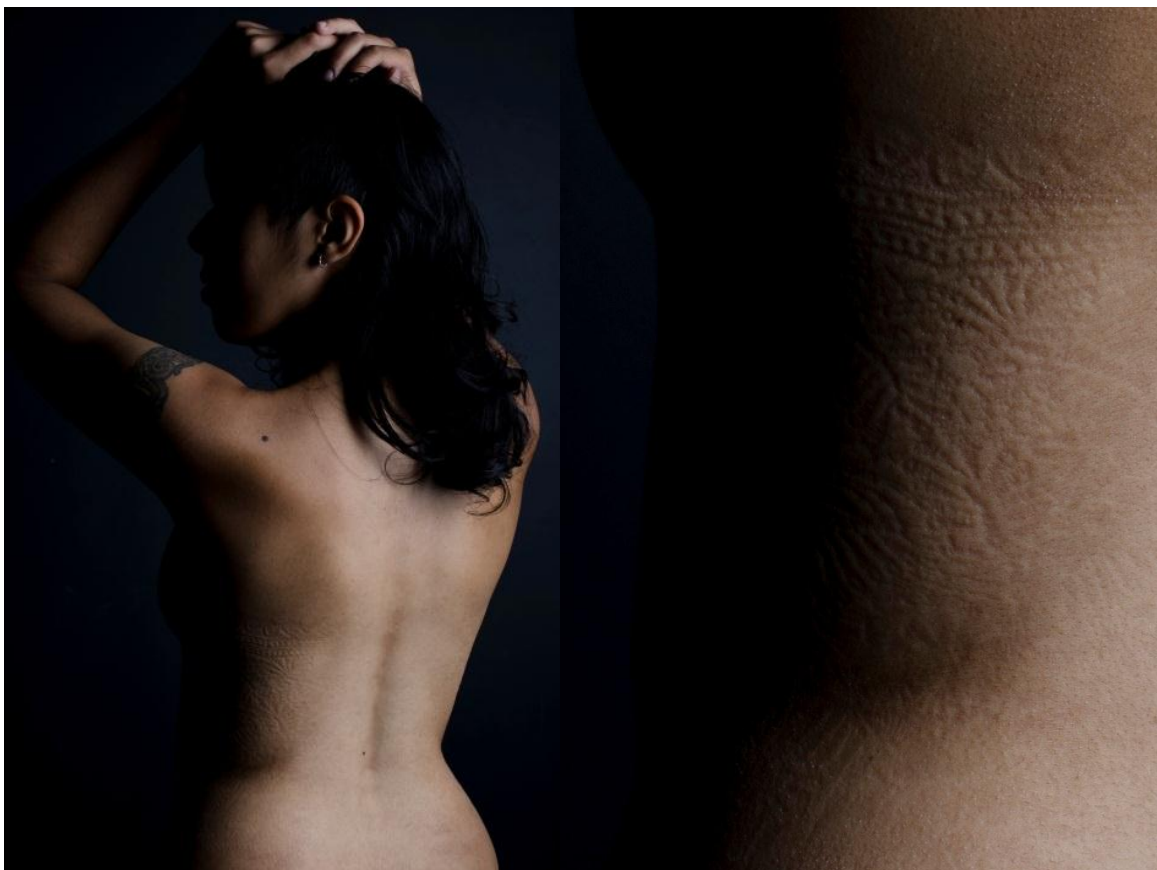


Figura 11
Debora Passos
Retalhos 20, #04, 2012
Fotografia digital e detalhe

Retalhos dialoga com alguns aspectos da obra de Orlan, artista francesa. O teor da modificação de seu próprio corpo pode ser percebido já na mudança de seu nome: adotado por Mireille Suzanne Francette Porte, nascida em Saint-Étienne, França, em 1947, Orlan é uma adaptação feita, pela artista, do termo Orlon, um tipo de fibra sintética parecida com o nylon, mais conhecida como lã sintética⁷. Ela usa seu próprio corpo como suporte, ou como superfície de transformação. Sua obra, composta por esculturas, fotografias e principalmente performances, é, ao mesmo tempo, retrato de si e retrato de um outro: “nessa

⁷DUARTE, Eunice Gonçalves. *Orlan do outro lado do espelho*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html>. Acesso: 17 de setembro de 2012.

perspectiva, sua obra (...) apresenta-se tanto como um lugar de auto-conhecimento quanto uma obra de alteridade⁸ (LINHARES, 2006, p. 01).

Na série *Peau d'Âne* (1990), as fotografias, cujo subtítulo é “*pour échapper au territoire du père, il faut changer de peau* (para escapar do território do pai, deve-se mudar de pele)”, Orlan realiza autorretratos nos quais utiliza figurinos referentes a várias culturas e épocas, combinadas a chapéus de outras modas (fig. 12). O estranhamento causado pela combinação inusitada de roupa e acessório (ou apenas acessório) pode ser associada às múltiplas possibilidades combinatórias no jogo de identidades, bem como à negação de um único pertencimento e ao uso do corpo em conformidade à ideia que seu sujeito faça de si (também à ideia de liberdade que o sujeito contemporâneo tem de ser e parecer o que quiser). *Retalhos* também explora o poder de significação das roupas, como na série fotográfica de Orlan: para o presente trabalho a roupa também é considerada como instrumento de composição visual e consequente comunicação, ao outro, da ideia de identidade múltipla que o sujeito tenha de si mesmo.



Figura 12
Orlan
Peau d'âne #16, 1990
Fotografia colorida

⁸ LINHARES, Andréa. O outro no auto-retrato: a partir das metamorfoses de Orlan. Disponível em: http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/ii_congresso_internacional/simposios/ii_con._sp._o_outro_no_auto.pdf. Acesso em 23 de julho de 2012.

Self-hybridation Entre-Deux é a série fotográfica que faz parte de *Omniprésence n° 02*, instalação realizada em 1994 (fig. 13). A instalação traz um conjunto de autorretratos de Orlan, feitos diariamente em um estado pós-cirúrgico; junto a estes, dialoga outro conjunto de autorretratos (*Self-hybridation Entre-Deux*), que mesclam-se com imagens de mulheres consideradas modelo de beleza na história da Arte (fig. 14).

Considera-se, nesta obra, a confrontação entre o ideal de beleza e o desejo de conformidade por ele gerado, para o sujeito contemporâneo; o narcisismo associado a inquietações ante a um padrão de beleza, e os processos de embelezamento que convertem-se em processos de dor como pontos de investigação poética comuns a *Retalhos*, abordados de maneiras diferentes. Em *Retalhos* o ideal de beleza é o da mídia, não o da História da Arte; o desejo de adequação a este modelo gera o consumo, enquanto no trabalho de Orlan ocasiona procedimentos cirúrgicos; a dor dos procedimentos de embelezamento pode ser considerada, na obra de Orlan, mais evidente e incisiva no corpo, enquanto em *Retalhos*, mesmo que evidente nas marcas da roupa, ela é mais sutil e, como interferência corporal, mais efêmera.



Figura 13
Orlan
Omniprésence #02, 1994
Instalação

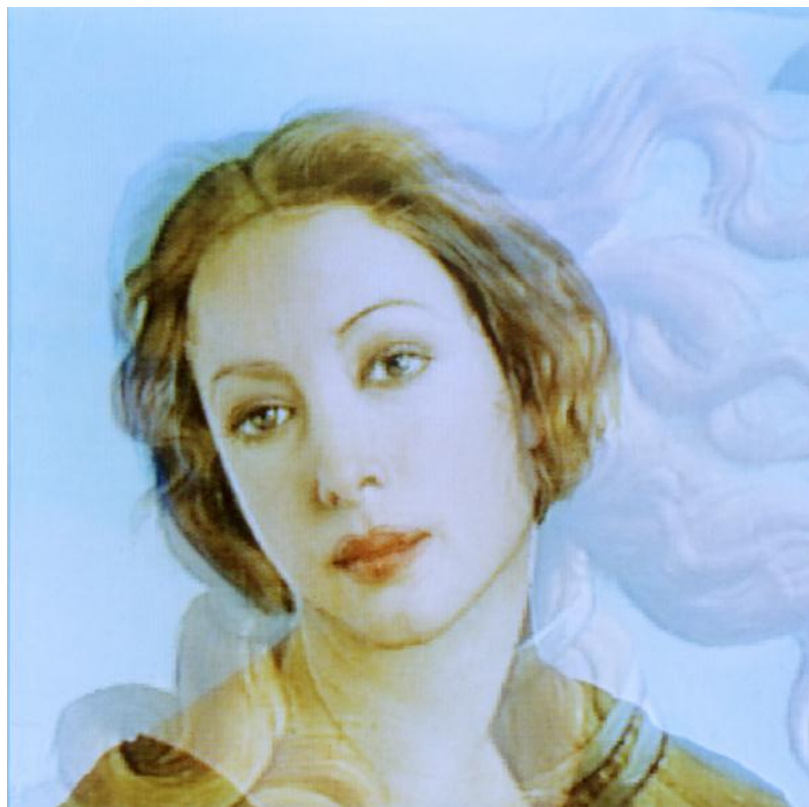


Figura 14

Orlan

Self-Hybridation: In Between, 1994

Fotografia colorida em caixa de luz

3.2. Diálogos entre fotografia e performance

Alguns conceitos da performance podem dialogar com Retalhos no sentido que Nikki Lee atribui, na sua obra, aos processos de incorporação de elementos específicos aos diversos grupos sociais, bem como à incorporação de identidades. Em *Retalhos*, as mesmas incorporações também são consideradas atos performáticos: as ações cotidianas de composição da autoimagem, em observância ao modelo de beleza midiático e à comunicação das identidades dialogam com a concepção de performance como, de acordo com Jorge Glusberg (2009, p. 43),

uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte.

O ato fotográfico em *Retalhos* torna-se indissociável à prática performática no sentido acima descrito. Antes da realização da imagem, meu corpo foi submetido a aproximadamente dez horas de uso contínuo do espartilho (algumas delas durante o sono noturno), para que o corpo fosse marcado pela renda. A disposição do corpo marcado diante da câmera – a pose – determina, para o momento da captação da imagem – o uso do meu corpo como objeto poético. Nestes termos, o ato fotográfico (o arretalhamento do corpo) compreende dois momentos performáticos: a preparação para o registro e a pose diante da câmera.

O momento de criação da imagem fotográfica inclui, ainda, o uso do meu corpo como matéria de transmissão do caráter político das identidades, já descrito no primeiro capítulo deste trabalho, e que também remete ao uso performático do corpo para a realização dos autorretratos. O conceito de escultura social na obra de Joseph Beuys, descrito por Glusberg, dialoga com a proposta de *Retalhos*, sobre a abordagem política na arte. Para Beuys, o artista pode agir como um catalisador das vivências pessoais e sociopolíticas. A escultura social, portanto, liga a existência pessoal à sociopolítica, como “unidade na pluralidade” (GLUSBERG, 2009, p. 131). De acordo com Beuys, esta definição foi possível a partir de uma noção ampliada da arte,

uma noção antropológica da arte como fenômeno com a finalidade de preencher a brecha entre duas formas de solidão: a da própria arte, que habita em nichos e está isolada da sociedade, e a do indivíduo, que está encarcerado em seu próprio trabalho e em suas ocupações.

A matéria do artista performático atua, nesse contexto, como escultura social, que, para *Retalhos*, constitui um meio de propagação do posicionamento político do performer, a partir de suas experiências pessoais e sociais – um forte propósito da realização deste trabalho.

3.3. Arremate: considerações a partir da experiência pessoal

A percepção das múltiplas facetas existentes nas identidades, dos vários papéis sociais existentes e dos vários processos de identificação e articulação social fundamenta a relação de *Retalhos* com a ideia da identidade múltipla, descentralizada e plástica.

A moda coloca-se em diálogo com *Retalhos* por motivações pessoais: a primeira é o ofício de costureira de minha mãe, que, trabalhando em casa, me inseriu desde muito cedo no universo da moda, através das revistas, dos aviamentos, tecidos, instrumentos e das solicitações das freguesas de todas as idades, de corpos de todas as formas e não raro destoantes dos corpos das imagens de moda. Um universo majoritariamente feminino, na minha vivência pessoal.

Como já foi dito, o corpo e a roupa mantêm uma relação de denúncia mútua. Para este trabalho a roupa é um objeto que retém cheiro, forma, lembranças, personalidade, pertencimento. O uso de roupas marca o corpo física e metaforicamente. As marcas, então, dizem respeito tanto à mutualidade roupa-corpo em seu aspecto afetivo quanto à ideia da subordinação da forma do corpo à roupa. Também são sinais da busca pela beleza e da afirmação da identidade através da observância das regras da moda, como um processo de submissão, imperceptível para o sujeito. Feitas através de um *corset* forrado com renda, as marcas são geradas através do uso de uma peça do vestuário feminino cuja função sempre foi a de compressão do corpo em vistas a uma postura altiva e elegante. O *corset*, para *Retalhos*, enquanto matriz das marcas, traduz a sutil associação, no universo feminino, entre beleza e dor. Dor que imprime, de forma graciosa e elegante, suas marcas no corpo. Fetichizado como símbolo de feminilidade, o espartilho converte a marca por ele deixada em metáfora ideal da submissão do corpo feminino aos ditames da moda, do desejo consumista que desperta, e que justifica seu *glamour*, das atribuições de feminilidade e sensualidade que tornam despercebida a dor da submissão do corpo à sua forma.

O vestir é considerado como um processo de afirmação das identidades, no qual a dor da submissão do corpo a uma roupa que altera sua forma é suprimida pela potência de significação da roupa. Este processo também associa-se a um ritual cotidiano de construção da imagem, sempre visando a transmissão da identidade individual para o olhar do outro. Em relação ao caráter plástico das identidades contemporâneas, o vestir, como na obra de Nikki S. Lee, reveste-se de aspectos performáticos, válidos para *Retalhos*. Neste trabalho, o caráter performático do vestir remete à adaptação necessária para cada relação social, cada adequação à norma de locais e grupos. Vestindo-me com um *corset*, pretendo que meu interlocutor compreenda meu pertencimento ao grupo “mulheres”. No entanto, à medida em que o grupo “mulheres” foi se estabelecendo de uma forma mais política, com o feminismo, ele foi ao mesmo tempo dialogando com outros grupos minoritários. Assim como as identidades, que podem modelar-se a cada situação social. Na variedade contida no meu grupo, a variedade da minha identidade me faz vivenciar, ao mesmo tempo, todas as combinações possíveis entre corpo, mulher, objeto e artista.

O jogo de composição das identidades inclui também a interação social. com o objetivo de comunicar ao outro quem sou eu (ideia que se desdobra em o que eu gosto, a que grupos pertenço, que roupas visto, que músicas ouço), submeto meu corpo à composição mais adequada e condizente com as ideologias e conceitos aos quais me associo. Ao afirmar meu pertencimento, compondo meu corpo, converto-o em imagem comunicante (signo). O corpo, aqui, é superfície modificável, matéria plástica suscetível à composição determinada pelo meu desejo de beleza, diálogo e pertencimento. Meu corpo, assim, desloca-se da suposta soberania que acredito ter sobre ele: o corpo está à mercê, antes, do desejo que tenho de comunicar a ideia que faço de mim, para o outro. A própria medida do meu conhecimento do “Eu” fundamenta-se no olhar do “Outro”, ou seja, na compreensão que o outro tem de minha autoimagem.

A composição do corpo não está livre do modelo midiático de beleza. Para *Retalhos*, através da moda e da publicidade, este modelo é incorporado (simbólica e fisicamente), mesmo que o objetivo seja ir contra a padronização do estilo. À intenção de estabelecer relações sociais soma-se, para o presente trabalho, a função estética, dentro da composição imagética do corpo: monto minha imagem corporal de acordo com a ideia que faço da beleza, sempre tomando como ponto de partida o referencial midiático, porque este é o modelo de beleza do outro. Se a pretensão é transgredir este modelo, ele resistirá, no

imaginário do outro, como modelo vigente: então, se a percepção de minha própria imagem corporal é fundamentada no olhar do outro, a negação ou a transgressão do modelo não o destitui enquanto consenso. Todas as ações para a disposição simbólica do meu corpo são realizadas para que ele seja percebido como bonito (conforme a regra de beleza, em menor ou maior grau) e também como “mais eu” (conforme a ideia que faço de beleza e da minha própria identidade).

Ao perceber que o propósito do uso de roupas, para mim, era estar em conformidade ao modelo de beleza vigente e também ao desejo de comunicar minha identidade, veio a consciência de que coloco-me como sujeito consumidor da ideia de personalidade e exclusividade que é associada às roupas, pela publicidade. Percebi também que a minha ideia de identidade não partia de uma essência original, mas sim de referenciais externos, dos quais dependem a minha expressão de sujeito para o outro. Daí partiu a investigação sobre a pertinência da composição da autoimagem como meio de expressão da identidade, já discorrida no primeiro capítulo deste trabalho, bem como do aspecto plástico das identidades e do corpo, como suporte.

Observando o cotidiano do ofício de costureira da minha mãe, percebi que o teor das solicitações das freguesas era quase exclusivamente de alteração da aparência de seus corpos: valorização de algumas partes, ocultação de outras, alongamento da silhueta etc. Percebi também que os editais de moda, constantemente consultados por essas mulheres, atuavam como manuais do bem-vestir, muito levados em conta na escolha do modelo a ser confeccionado. A partir de então, considerei que essas mulheres submetiam seus corpos ao modelo de beleza das revistas, sem a menor percepção disso. Os tristes relatos de dificuldade de “entrar no jeans”, por parte de algumas, também me incutiu a ideia de conversão dos corpos em objetos que devem se adequar, a todo custo, ao padrão de beleza da moda. Só depois compreendi que esse processo também faz parte de mim, e que eu compartilho das mesmas inquietações das freguesas. Não caber mais no jeans – que eu tanto gostava, que era confortável no corpo e que tinha “tudo a ver comigo” – também me gerou angústia e algumas tentativas desconfortáveis de usá-lo novamente. Submeter o corpo a uma roupa marca-o, simbólica e literalmente: a marca da roupa no corpo tornou-se para mim a evidência da onipresença do modelo de beleza da moda, da conversão do corpo em objeto à mercê do modelo de beleza midiático, e da dor presente e ao mesmo tempo ignorada nesse processo.

Sujeitar o corpo a uma roupa pode gerar a alteração da forma deste corpo, e esta alteração pode gerar dor. Porém, a dor causada pelo uso da roupa é ignorada, uma vez que a sensação de conformidade à ideia de beleza – particular a cada sujeito, mas sempre em relação ao modelo midiático – constitui fonte de prazer do usuário. Para mim, o exemplo mais emblemático desta proposição é o *corset*; por isso foi a peça usada para a execução das fotografias. O espartilho tem o propósito histórico de comprimir e remodelar o corpo, além de, no imaginário contemporâneo, ser emblema da ideia de sensualidade feminina. As mulheres, em geral, usando um *corset*, sentem seus atributos femininos potencializados, e seu poder de sedução aumentado. Isso também justifica a ideia de que a dor da compressão seja olvidada, ignorada. No uso do espartilho, percebi claramente a relação entre beleza e dor no exercício de embelezamento do meu corpo, na adoção da ideia de beleza feminina construída pela sociedade atual. Essa dor é sutil, porém presente em todo ritual de embelezamento e vestidura cotidianos.

CONCLUSÃO

Para *Retalhos*, o corpo é o arrimo do sujeito contemporâneo. Assumindo caráter plástico ao incorporar, de acordo com as necessidades de articulação social de seu sujeito, e dialogando com a multiplicidade das identidades contemporâneas, o corpo submetido às buscas por beleza e afirmação torna-se objeto desses desejos. Considerando a autoimagem como meio imediato de apreensão do sujeito – de suas identidades, articulações sociais e observância ao modelo de beleza socialmente instituído – o corpo, para *Retalhos*, converte-se em objeto-imagem. E o corpo fotografado na última série fotográfica de *Retalhos* é tomado como objeto-imagem de múltiplas vivências identitárias: sujeito artista, mulher, sujeito consumidor, contemporâneo, urbano.

A partir desse pensamento, o lugar das fotografias expostas é o de imagem-objeto: numa realidade onde o virtual qualifica quase todas as relações contemporâneas, a imagem impressa – corporificada – do corpo torna-se outro corpo, dada a verossimilhança ao índice, inerente ao suporte fotográfico. O corpo é imagem-objeto nas relações sociais presenciais, e a relação entre a imagem-objeto (a fotografia) não deixa de ter o mesmo teor: uma vez que tomo meu corpo como imagem para o outro, minha imagem fotográfica irá se relacionar com o olhar do outro de forma semelhante.

Ao submeter meu corpo à intenção de transmitir a ideia que faço de identidades, ao assumir que uso-o como objeto de minhas intenções diante da moda, da publicidade e do olhar do outro, transformo-o em objeto-imagem da experiência pessoal, e transformo também o olhar sobre as realidades, através da produção artística apresentada neste trabalho (imagens-objeto). Mais do que perceber as pessoas mergulhadas no jogo das identidades e da beleza, percebo-me como pertencente aos mesmos anseios, sob o privilégio de fazê-lo a partir do fértil cruzamento entre experiência pessoal e arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *História e Sociologia do Vestuário, Linguagem e Vestuário, A Moda e as Ciências Humanas*. In: *Inéditos*, vol. 3: *Imagem e Moda*. Organização: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANTON, Katia. *Da política às micropolíticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de; HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais*. São Paulo: Artviva Editora, 2006.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- O'REILLY, Sally. *The body in contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2009.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- VILAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. 2ª edição. São Paulo: Estação das Letras, 2007.